

Article

« La figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène »

Anthère Nzabatsinda

Études françaises, vol. 31, n° 1, 1995, p. 51-60.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035965ar>

DOI: 10.7202/035965ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène

Anthère NZABATSINDA

Qu'est-ce qui constitue la spécificité de la littérature africaine et permet par conséquent que l'on puisse parler de cette dernière comme d'un fait pris au singulier, d'une entité englobant les différentes littératures particulières ou nationales d'Afrique ? En effet, les éléments tels que la géographie, la langue, les thèmes ou le contenu des textes, le public sollicité par les œuvres, etc., ne déterminent pas d'une manière théorique stable un ensemble homogène pouvant regrouper les différentes productions particulières impliquées. Ainsi devant la complexité de cette question, la détermination formelle semble être celle qui offre le cadre le plus fiable pour l'analyse et, partant, la définition de cette littérature parfois hâtivement caractérisée d'« africaine ». Cette spécificité formelle est elle-même difficile à dégager, car elle se trouve effectivement là où on la suppose le moins : elle est dans la convergence entre les discours d'ordre théorique des écrivains et une pratique d'écriture qui réfracte les principes énoncés par ailleurs dans les commentaires.

C'est dans cette perspective que nous envisageons notre analyse, à la suite des idées que Bernard Mouralis, l'un des spécialistes dans le domaine des littératures africaines, a déjà dégagées en conclusion à son livre : *Littérature et développement ; essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*¹. « Le caractère fondamental de la littérature africaine », selon Bernard Mouralis :

1. Bernard Mouralis, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, ACCT/Silex, 1984, 572 p.

[...] Paraît en effet devoir être situé pour l'essentiel dans ce processus très particulier et que nous avons décrit et qui se traduit par la production conjointe de textes proprement littéraires, d'une part, et d'un discours volontariste et prospectif, d'autre part, destiné à préciser ce que *doit être* /sic/ la littérature africaine².

Dans cette optique, nous croyons que l'analyse des textes fictionnels africains est pertinente dans la mesure où elle tient compte des commentaires des auteurs et considère les formes fictionnelles écrites comme des configurations à intégrer dans le système qui les a générées, c'est-à-dire dans un cadre où, chez un même écrivain, la production d'un discours de nature théorique sur la littérature africaine se réfracte dans la démarche scripturaire. Les œuvres de l'écrivain-cinéaste sénégalais Ousmane Sembène procèdent de ce principe où commentaires et textes fictionnels s'associent pour former un système d'écriture.

Ousmane Sembène rappelait, dans une entrevue, sa conception de l'artiste dans les termes suivants : « On aime ou n'aime pas ce que fait l'artiste, mais l'artiste n'est pas un mouton comme les autres. L'artiste exprime les préoccupations de son peuple et de son temps³ ». De cette vision de l'écrivain-cinéaste du statut de l'artiste résulte le fait que celui-ci doit assumer, par son travail, une fonction sociale d'utilité. Récemment encore⁴, réagissant aux événements socio-politiques qui secouent l'Afrique en ce moment — de l'Algérie au Rwanda en passant par la Somalie, entre autres — Ousmane Sembène a de nouveau répété la position qui a été la sienne depuis une quarantaine d'années d'activité : le rôle de l'artiste africain est celui de servir de mémoire et aussi de témoin, de dénoncer, au bénéfice de la communauté, les tares de sa société, de révéler la mauvaise gestion des affaires publiques afin de provoquer des changements, de dire certains faits qu'on voudrait taire. Puis il ajoute que les artistes « connaissent la magie des mots, des sons et des couleurs et ils se servent de ces éléments pour illustrer ce que d'autres gens pensent et sentent [...] »⁵. C'est à partir de ce

2. *Ibid.*, p. 533.

3. « Sembène Ousmane », Propos recueillis par Siradiou Diallo, dans *Jeune Afrique*, n° 629, 27 janv. 1973, [p. 45-48], p. 45.

4. Ousmane Sembène, « Cinéma-vérité », intervention faite à la suite de la projection de son film « Gelwaar » (1993), Colloque : « Écrit/écran en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar », University of Victoria (Canada), 20-23 oct. 1994.

5. Traduction paraphrasée d'une entrevue d'Ousmane Sembène avec Françoise Pfaff. Voir Françoise Pfaff, « The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema », dans Samba Gadjigo, et al., (sous la dir. de), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, p. 15.

point de vue allié à une pratique de l'écriture fictionnelle que se construit chez Ousmane Sembène le système d'une figure⁶ de «l'artiste africain». La notion de «figure» que nous employons ici sert à désigner l'ensemble des modes de la représentation rhétorique, esthétique et discursive d'un personnage qui, en vertu de l'utilité de son art ou de son habileté à travailler les mots, à manipuler les formes et à transformer les sons et les couleurs, porte l'appellation d'artiste africain, et participe à l'élaboration des objets esthétiques.

Dans les récits d'Ousmane Sembène, qu'il s'agisse d'un art pictural (peinture, dessin), musical (jeu d'un instrument de musique, exécution d'un chant) ou au contraire littéraire (écriture d'un roman ou d'un poème), toute forme d'expression artistique paraît insuffisante à accomplir sa fonction esthétique et à s'assumer entièrement, à moins d'être complétée ou explicitée par la parole verbale de l'artiste. C'est pourquoi un tableau intégré au récit sembénien doit être lu et dit par la parole de l'artiste pour que la représentation visuelle acquière une valeur esthétique et une portée significative en regard de l'utilité sociale. Le texte contenu dans l'agencement des formes et des couleurs du tableau n'a pas d'autonomie propre; le travail de l'artiste consiste aussi à dire ce que son œuvre picturale représente. Par conséquent, la représentation de l'artiste construite par le système d'écriture d'Ousmane Sembène procède d'une figure ambivalente du fait que l'artiste n'est véritablement considéré comme tel que dans la mesure où il est la combinaison de plusieurs habiletés artistiques dont l'essentielle est l'art de la parole.

6. L'emploi que nous faisons ici de ce concept de «figure» s'appuie en particulier sur les définitions rassemblées (sous la dir. de Ronald Landheer) dans «Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique», *Langue Française* (Larousse), n° 101, février 1994, notamment sur l'article de Jacqueline Picoche et Marie-Luce Honeste, «Les figures éteintes dans le lexique de haute fréquence» (p. 112-124) pour qui : «Le mot *figure* est lui-même une très antique "figure" empruntée par le français au latin : il est de la famille de *figere* "façonner, pétrir, modeler", d'où "se représenter, imaginer" [...] et par spécialisation de sens "forme de style" et "forme grammaticale". Si on voulait réveiller cette antique métaphore, on pourrait dire que la "figure de rhétorique" latine est la manière dont l'orateur pétrit son style, comme le sculpteur pétrit la glaise pour mieux représenter à autrui ce qu'il a dans l'esprit» (p. 112). Voir aussi, pour d'autres définitions proposant des sens lexicaux et rhétoriques du concept, l'entrée «figure» dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 349-359.

L'ART QUI INTERPELLE

Dès son premier roman, *Le Docker noir*⁷, Ousmane Sembène thématise le rôle de l'artiste en posant l'utilité sociale comme principe des représentations artistiques. Dans l'économie générale du *Docker noir*, l'intervention de l'art participe au système de ce récit dont la thématique concerne la première œuvre et l'insertion de celle-ci dans les institutions de la littérature. En effet, les institutions françaises se refusent à reconnaître l'ouvrier Diaw Falla (le docker noir) comme l'auteur du roman qu'il prétend avoir écrit. Le récit décrit pourtant comment tout ouvrier qu'il soit, Diaw Falla est grand amateur des beaux-arts (sa fiancée lui reproche d'accorder dans son cœur une place plus importante aux musées et aux églises qu'à elle — *DN*, 139) et fervent adepte des belles-lettres (l'aspirant écrivain profite de la nuit pour écrire, il aime les livres, etc.). C'est avec une ferveur singulière et des efforts constants que cet ouvrier cherche à connaître les domaines de l'art et à aimer celui qui le passionne le plus, l'écriture :

Diaw Falla ne trouvait que quelques instants de joie dans ce qu'il faisait : le livre qu'il écrivait. Cette double vie lui demandait de la force, de l'attention. [...] Il apprit à détester les poètes et les peintres qui ne montraient que ce qui est beau, qui chantaient la gloire du printemps, oubliant l'aigreur du froid. Les oiseaux ne sont pas là seulement pour embellir, les fleurs non plus. « Fallait-il être naïf pour s'y laisser prendre ? » se disait-il. (*DN*, 154)

Cette représentation faite du personnage de Diaw Falla et l'évocation de son rapport aux arts de la poésie, de la peinture et de l'écriture romanesque illustrent à quel point l'artiste chez Ousmane Sembène est effectivement celui qui se préoccupe de montrer la nature dialectique des choses où toute beauté implique une laideur contradictoire. L'esthétique motivant son art se base davantage sur les aspects fonctionnels et explicatifs de l'œuvre que sur l'ambition de faire « l'art pour l'art ». C'est dans ce sens qu'un tableau est, en l'occurrence, considéré comme précisément artistique s'il comporte la beauté du printemps tout en assumant en même temps une fonction d'interpellation ou d'argumentation, suffisamment pour que celui qui le regarde y décèle aussi l'aigreur du froid. Cette nécessité requiert de l'artiste qu'il conjoigne un discours complémentaire et justificatif à la

7. Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, Paris, Éd. Debresse, 1956, 221 p. Les références ultérieures renvoient à cette édition.

représentation immédiate — pourtant virtuellement autonome. Ainsi, un artiste peintre qui se contenterait de peindre sans commenter ses peintures ne serait pas, dans l'optique du récit sembénien, « artiste ». De manière similaire, un poète ne chantant que la beauté sans faire de son art l'objet d'une argumentation ne correspondrait que partiellement à l'artiste. Quant au romancier que Diaw Falla veut être, il sait, comme le lui fait remarquer un autre personnage, qu'il ne sera jamais un bon écrivain tant qu'il ne défendra pas « une cause » (*DN*, 149).

L'ARTISTE CHEZ OUSMANE SEMBÈNE : FIGURE ANTITHÉTIQUE

Dans un autre roman, *L'Harmattan*⁸, on rencontre le personnage d'un artiste peintre qui, écrivain, poète, propagandiste politique et échoier, avait, disait-il, « renoncé à écrire » : « Écrire en français, c'est enrichir la langue française. Mais la couleur n'est d'aucune nation » (*L'H*, 74). Dans cette justification, il y a en fait l'ambiguïté qui consiste à subsumer deux activités : écrire et écrire en langue française. On se demande en effet pourquoi, au lieu de renoncer à l'écriture (en français) en faveur de la peinture, Lèye n'aurait pas pu choisir d'écrire en une langue africaine. C'est au fond parce que le problème se ramène, pour l'artiste, au public et aux dispositions de celui-ci à la lecture, quelle que soit la langue utilisée pour l'écriture. L'opposition de l'écriture à la peinture se comprend, dès lors, dans la même optique : la langue de la peinture se lirait mieux. Sommé ensuite par ses camarades à reprendre l'écriture, Lèye justifie son refus dans les termes suivants : « J'ai renoncé à écrire en français. Non parce que je ne peux pas m'exprimer, mais parce que j'enrichis une langue étrangère. Une langue qui n'est pas celle du peuple ! De notre peuple ! Les dessins d'accord ! Le dessin est une langue ouverte à tous » (*L'H*, 140). Le même personnage reconnaît toutefois plus loin que « le peuple, dans sa quasi-totalité, ne goûte pas encore ce plaisir... savoir lire un tableau » (*L'H*, 211). Aussi, l'artiste peintre doit-il expliciter son art pictural par une rhétorique qui interprète ce que « disent » les tableaux et les dessins. Il raconte par la parole le récit qui est censé être assumé par la représentation picturale. Ainsi, Lèye explicite un de ses tableaux, intitulé « L'Harmattan », une

8. Ousmane Sembène, *L'Harmattan : Référendum*, Paris, Présence Africaine, 1980 [1964], 313 p. Réf. subséquentes intégrées dans le texte par l'abr. : *L'H* suivie de la page concernée.

peinture représentant un marché (où se trouve un marchand d'osselets humains et une femme levant ses menottes vers la gorge) :

Ce tableau, c'est *l'Harmattan*... Il y a dans ce sujet, le passé et l'avenir. Un marché africain est un théâtre unique au monde — un théâtre sans costumes... C'est une eau vivifiante! Tous sont acteurs et spectateurs. [...] Le tableau dit : toute l'Afrique est une tombe pour les Africains. Et au-dessus des têtes, ce roux-violet, comme un nuage, c'est l'Harmattan. Ce n'est pas seulement un vent sec et chaud! C'est un sanglot! Un sanglot soufflé par des millions et des millions de voix ensevelies. Un cri intarissable à nos oreilles, venu des nuits anciennes, pour des jours radieux. Voilà ce que dit l'Harmattan. (*L'H*, 209-210)⁹

Le tableau « dit » davantage qu'il ne montre. Le vent, un sanglot du passé, est un « cri » qui parle aux oreilles; et l'artiste est celui qui, par sa parole, interprète ce langage. Il a la fonction d'interpréter, par son art verbal, les formes artistiques dans un langage familier que comprend son public naturel, à savoir le peuple.

Dans son principe, le récit verbal de l'artiste semble toutefois s'instituer en antithèse à celui de la toile : il refuse au spectateur la liberté d'interprétation de ce qui est représenté à la vue, parle au public désormais tenu davantage pour un auditoire qu'un admirateur du tableau. Il y a là l'implication d'un texte à lire alors que la représentation picturale avait été, pour l'artiste Lèye, envisagée comme l'opposé de l'écriture.

Comme figure d'expression, l'antithèse telle que définie par Bernard Dupriez consiste à : « présenter, mais en l'écartant ou en la niant, une idée inverse, en vue de mettre en

9. Le terme « L'Harmattan » employé dans ce roman comporte une allégorie où se retrouve l'interaction des éléments que le mot sert à intituler : le tableau de Lèye, le chant de Fousseymou, le vent (mot « achanti » — p. 195, n. 1), et le livre. L'aspect thématique de cet « enchèvement » des relations a été souligné au Colloque « Écrit/écran en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar » (University of Victoria, 20-23 oct. 1994) par Suzanne Crosta qui, dans sa communication « Stratégies de subversion et de libération : l'inscription et les enjeux de l'auditif et du visuel chez Assia Djebar et Ousmane Sembène », a justement traité des associations entre l'auditif et le visuel dans *L'Harmattan*. Elle a en outre souligné le fait que la compréhension s'acquière d'une manière progressive, devant une œuvre d'art. Ce qu'il faudrait ajouter à son analyse est qu'en fait l'œuvre d'art, selon la représentation faite dans les œuvres d'Ousmane Sembène, ne devient artistique ou n'atteint la sensibilité du public qu'au fur et à mesure qu'elle s'explique par le discours verbal de l'artiste. Aux enjeux de l'auditif et du visuel, nous ajoutons donc le verbal qui confère à l'art africain sa portée des significations et en explicite l'utilité sociale.

relief l'idée principale¹⁰ ». Dans ce sens, l'antithèse signifie donc pour nous l'alliance de deux termes ou de deux concepts, dans un procédé visant à mettre en relief l'un d'eux. Il en est ainsi de la peinture adoptée par l'artiste (Lèye) comme forme artistique devant supplanter l'écriture, car elle serait plus accessible au public africain : elle est elle-même aussitôt montrée comme étant, aux yeux de l'artiste, limitée quant à sa portée esthétique, considération faite des matériaux et des supports utilisés (comme par exemple la toile). Cette nouvelle forme de peinture est peu familière à la majorité du peuple. D'où l'ambiguïté qui semble être liée à la figure de l'artiste Lèye. Celui-ci est constitué de la somme de l'écrivain et du peintre : sa qualité d'artiste implique, d'une part, la complémentarité des deux formes, et, d'autre part, l'ajout de l'art verbal qui a la fonction d'explicitier l'un comme l'autre des deux arts. L'enjeu de cette troisième forme artistique (la parole) est de rendre les deux autres accessibles au public africain. L'artiste chez Ousmane Sembène se sert de plusieurs codes pour accomplir un seul but, celui de parler. Dans cette perspective, Lèye, l'artiste représenté dans *L'Harmattan* est caractéristique de cette ambivalence qui se résoud dans la parole. Le poète a été traduit dans une centaine de langues africaines : son art peut ainsi s'adresser à son public, le peuple africain. Le propagandiste exécute des dessins idéologiques sur les murs des maisons d'habitation et sur l'asphalte, il peint en particulier le tableau dit « L'Harmattan », désormais connu et donc compréhensible par son public. Et enfin, l'échotier a rédigé des articles politiques au sujet du référendum. Le récit de *L'Harmattan* est rythmé par la présence et l'activité artistique variée de Lèye, et la figure construite de ce personnage est artistique en fonction de ses habiletés à adresser la parole au peuple.

L'art musical dans *L'Harmattan* illustre également la prépondérance de la parole sur toute autre forme de discours. Représentée dans ce roman comme plus accessible à la sensibilité du peuple, la musique exige en revanche, elle aussi, le support d'un discours verbal de l'artiste afin d'accomplir sa fonction esthétique.

L'Harmattan met en scène un personnage musicien, Fousseynou, qui joue de « la kora » (*L'H*, 195-199). Il est admiré du public non pas essentiellement pour la maîtrise de l'instrument, mais pour ses dons de parole : « De sa voix au timbre brisé, il parlait... parlait » (*L'H*, 196). Dans les paroles qu'il

10. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, UGE, [544p], p. 57.

« récitait » et « vocalisait » (*L'H*, 196), il y avait à la fois nostalgie et rêverie. La musique évoquait en particulier le temps passé dans son village natal où il pratiquait son art de « diali » (musicien, chanteur) entouré de gens, hommes et femmes qui, tous, participaient au chant : « Ce n'était pas de la besogne, c'était la vie ! Des hommes, des femmes, ensemble, créaient en riant. Derrière eux, la terre généreuse et luisante se désaltérait du soleil ». (*L'H*, 198)

Avant de finir sa partition, « le musicien fit de nouveau entendre l'Harmattan » (*L'H*, 198) : s'agit-il de la mélodie ou du chant ? Le verbe « entendre » est employé ici dans une ambiguïté de sens. Par contre, la suite du texte indique néanmoins la place prépondérante de la rhétorique. L'artiste Fousseynou parle beaucoup plus qu'il ne chante la vie, car il est aujourd'hui privé de la sérénité que donne la terre natale et qui est indispensable à la production du chant :

Il ne parlait que de la vie, la vraie vie, de la vie de tous les jours. Les hommes et femmes, disait-il, chanteront, eux, la vie. Mais pas moi ! Rien ne pouvait rompre le cordon ombilical entre les hommes et leur terre natale. (*L'H*, 198)

L'artiste sous-entend donc que son art ne peut se réaliser qu'en se rattachant à sa terre natale, au sein de sa communauté où se trouve son vrai public. Du point de vue esthétique, cet élément du public est déterminant : l'artiste chez Ousmane Sembène se reconnaît comme tel pour autant qu'il adresse immédiatement son art à son public authentique. Il faut que ce dernier puisse reconnaître dans le discours de l'artiste la fidélité de la mémoire vis-à-vis de l'histoire collective et la capacité de création du verbe. L'artiste doit faire « hennir » le public « en signe d'approbation et d'admiration » (*L'H*, 197). Dans ce sens, c'est justement par rapport au genre d'ambiguïté vécue par Fousseynou que la figure de l'artiste se définit paradoxalement chez Ousmane Sembène : en effet malgré la remarquable exécution qu'il fait de « l'Harmattan », à l'hôpital et loin de chez lui, Fousseynou ne se reconnaît pas la qualité intégrale de l'artiste. Sur sa terre natale, alors entouré de son public naturel, il avait été jadis (« Vieux temps, de la vieille Afrique ! » *L'H*, 197) un véritable artiste africain.

Quant à Lèye, qui représente l'artiste de l'Afrique moderne, il voit les événements avec un œil qui les peindra, ou, en d'autres termes, les racontera (ainsi, voyant une femme enceinte qui a failli se faire écraser dans la rue, il se dit : « c'est à peindre » (*L'H*, 74) ; et plus tard il raconte l'incident verbalement (*L'H*, 211). Mais Lèye ne cherche pas une reconnais-

sance éternelle dans l'art pictural. Il disait : « Je ne désire pas être immortel. Mon seul désir est de participer à l'édification d'une société nouvelle » (*L'H*, 212). Aussi fait-il des peintures et des dessins effaçables : sur l'asphalte (*L'H*, 92 ; 152), sur les murs (*L'H*, 153 ; 136 ; 141). Il pratique l'art, pour les besoins immédiats et pragmatiques, comme modalité de participation à l'action révolutionnaire de sa société. C'est en revanche par l'écriture (ses poèmes ayant été traduits en une centaine de langues africaines) que l'immortalité lui sera de fait acquise, surtout si le peuple est la préoccupation essentielle de ses œuvres. Il faut enfin que celles-ci correspondent à la spécificité esthétique¹¹ africaine : l'œuvre artistique est celle qui parle à son public. Et celui-ci est constitué de ce que les récits d'Ousmane Sembène nomment « le peuple ». Dans cette perspective, les œuvres sont impérissables si elles ont su obéir à l'impératif d'intégrer la dimension du « peuple ». Ousmane Sembène thématise cet aspect dans son dernier roman, *Le Dernier de l'Empire*¹², où des personnages s'interrogent sur « la façon de rédiger une œuvre impérissable », et découvrent qu'à contrario les œuvres périssables sont celles dont les auteurs n'auront pas « donné satisfaction sur [leur] époque », parce que le peuple aura été « absent de leurs œuvres » (*DE*-2, 113).

Chez l'artiste africain représenté dans les œuvres d'Ousmane Sembène, l'art procède du peuple (africain) et reste motivé par ce dernier. On peut indiquer à cet égard, pour conclure, la représentation que l'écrivain-cinéaste fait d'une autre figure artistique africaine, celle du griot. On retrouve cette préoccupation dans plusieurs récits de l'écrivain, et notamment dans la nouvelle « Vehi-Ciosane¹³ », où le passage ci-après évoque la qualité de maître de parole du griot Déthyè Law :

Déthyè Law était le bilal de la mosquée armé d'une des plus belles voix pour l'appel à la prière. Son langage libre de diambur — diambur acerbe faisait de lui le plus redoutable frondeur. Conscient de son rang de griot, il disait ce que les autres n'osaient dire, il était le confident de tous (V, 54).

11. Dans la mesure où « la parole » est un genre idéalisé qu'on retrouve dans différentes formes artistiques (peinture, musique, littérature...), on peut dire qu'elle constitue une catégorie esthétique propre. Voir pour théorie sur les catégories esthétiques, Robert Blanché, *Des Catégories esthétiques*, Paris, J. Vrin, 1979, 155 p.

12. Ousmane Sembène, *Le Dernier de l'Empire : Roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2 t., 1981. Abrégé pour les réf. en : *DE*.

13. Ousmane Sembène, « Vehi-Ciosane », dans *Vehi-Ciosane ou Blanche-Genèse suivi du Mandat*, Paris, Présence Africaine, 1966, [190 p], p. 19-94. Abr. pour réf. : V.

Le griot est présent à tous les moments du récit, comme on le voit, il l'est à tous les instants de la journée — sa présence étant marquée par les appels à la prière. Il assume bien des rôles, dont celui (religieux) du « bilal ». Même s'il est méprisé en raison de sa caste, le griot est néanmoins valorisé par sa communauté pour son talent. Cette ambivalence fait de lui un véritable artiste. Toutefois, le fait que le griot soit devenu un « bilal » traduit une dégradation chez les artistes traditionnels : ceux-ci sont obligés d'adapter leurs talents aux nouvelles formes artistiques, et cela ne va pas toujours sans ambiguïté.

Enfin, dans le film intitulé *Ceddo* (1976), l'un des griots représentés dans ce récit qui traite du refus et de la résistance à la domination islamique est assumé par Ousmane Sembène, car selon le cinéaste, il s'agit là d'une solidarité avec les acteurs. Il déclare en effet dans une entrevue qu'aux débuts du cinéma au Sénégal, « les gens avaient tendance à identifier les acteurs aux griots, qui sont des gens de caste inférieure...¹⁴ » Cet exemple est une autre illustration du système sembénien qui subsume la compréhension de l'artiste : il est l'auteur, cinéaste, scénariste, acteur, propagandiste/militant politique, publicitaire, soucieux de dire non seulement les faits selon la mémoire collective, mais aussi d'interpréter ces événements du passé pour comprendre le présent et faire des projections sur l'avenir. C'est dans la convergence de toutes ces habiletés que la figure de l'artiste se définit dans le système d'Ousmane Sembène.

14. Traduction paraphrasée de l'entrevue d'Ousmane Sembène avec Françoise Pfaff (voir supra n. 5), p. 19.